

П И Н А К О Т Е К

№ 16•17

2003/1-2

Журнал для знатоков и любителей искусства

*Издание осуществлено при поддержке Посольства Итальянской Республики в Российской Федерации,
при участии Института Итальянской культуры и Банка «Интеза»*

Издатель ООО « П И Н А К О Т Е К А »

Главный редактор Наталия Сиповская

Заместители главного редактора Андрей Толстой, Екатерина Вязова

Арт-директор Ирина Тарханова

Художник номера Ирина Тарханова

Ответственный секретарь Алла Сухова

Редактор Анна Чудецкая

Перевод с итальянского Валерий Сировский, *перевод с английского* Ольга Сипицына,
перевод с немецкого Валерий Кузавлев, Элла Венгерова

Корректура Ольга Гизизова, Ольга Залиева

Верстка Анна Речкунова

Фотографы Сергей Степин, Юрий Молотковец, Виктор Серегин

Препресс и печать Типография «Новости»

© *Автор концепции* Наталия Сиповская

© *Автор дизайн-проекта* Ирина Тарханова

© Журнал «Пинакотека»

При перепечатке материалов и использовании их в любой форме
ссылка на наше издание обязательна

Редакция благодарит за содействие и помощь

Г-на Джанфранко Факко Бонетти, *Чрезвычайного и Полномочного посла Итальянской Республики в Российской Федерации*

Г-на Марко Марсилли, *Первого Советника Посольства Итальянской Республики в Российской Федерации*

Г-на Антонио Чоче, *помощника Посла Итальянской Республики в Российской Федерации*

Г-жу Марию Дж. Дориа де Дзулиаги, *профессора славистики (Венеция)*

Г-на Франческо Буранелли, *директора Музеев Ватикана*

Г-на Михаила Пиотровского, *директора Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)*

Г-на Владимира Матвеева, *заместителя директора Государственного Эрмитажа по выставкам и развитию*

Г-на Аркадия Ишполитова, *старшего научного сотрудника Государственного Эрмитажа*

Г-на Алексея Гузанова, *главного хранителя Музея-заповедника «Павловск»*

Г-жу Ирину Антонову, *директора Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина,*

Г-жу Татьяну Потапову, *главного хранителя ГМИИ имени А.С.Пушкина*

Г-жу Наталью Автономову, *заведующую Отделом личных коллекций ГМИИ имени А.С.Пушкина*

Г-жу Наталью Александрову, *научного сотрудника ГМИИ имени А.С.Пушкина*

Г-на Валентина Родионова, *генерального директора Государственной Третьяковской галереи*

Г-на Алексея Левыкина, *заместителя директора по научной части Государственной Оружейной палаты Московского Кремля*

Г-на Давида Саркисяна, *директора Государственного музея архитектуры имени А.В.Шусева*

Г-на Виктора Мизнано, *куратора Российского павильона на Венецианской биеннале 2003 года*

Г-жу Марину Лошак, *художественного директора Московского центра искусств*

Г-жу Ирину и г-на Василия Бычковых, *руководителей фирмы «Экспо-Парк. Выставочные проекты»*

Г-жу Джоанну Викери, *директора Русского отдела аукционного дома Sotheby's*

Г-жу Джил Патертон, *руководителя пресс-службы аукционного дома Christie's, Южный Кенсингтон*

Г-на Михаила Ямпольского, *профессора университета Нью-Йорка*

Г-жу Светлану Иванову, *генерального директора типографии «Новости»*

ISSN 1561-3488

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации
Российской Федерации. Лицензия № 015894 от 25 марта 1997 года
Тираж 3000 экз. Цена журнала договорная

*Адрес редакции: 103009, Москва, ул. Малая Бронная, 32
Тел./факс: 202 3795, тел.: 290 4112, e-mail: pinak@mail.cnt.ru*

Москва 2003

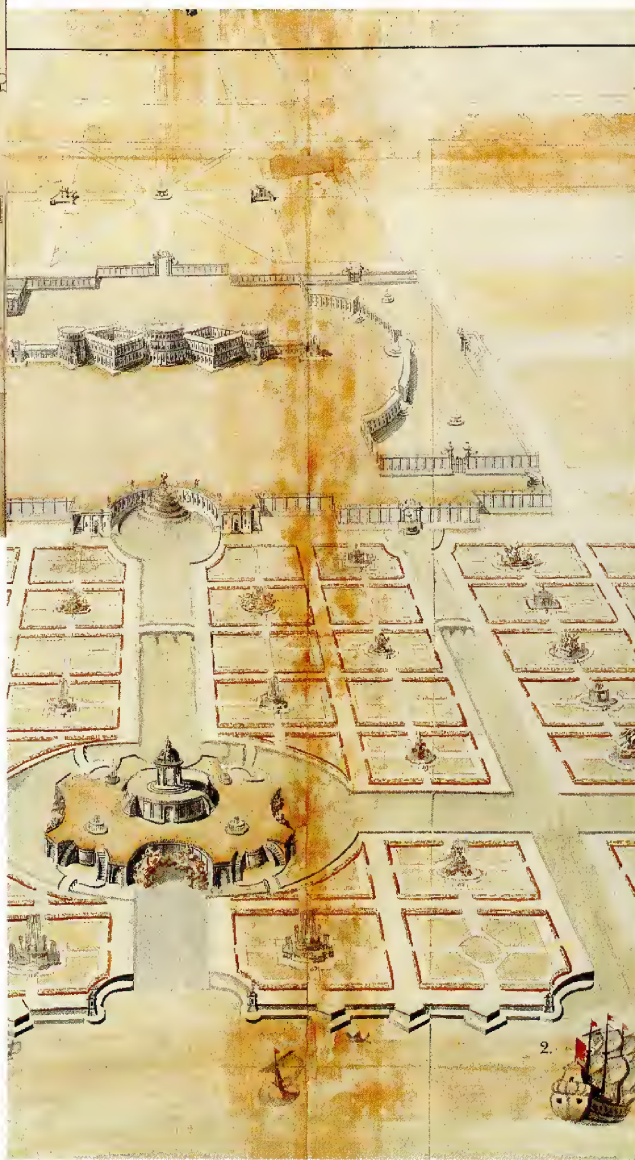


«Придает увеселение... и протчия вымыслы»: к истории русского проекта Себастьяно Чиприани¹

Ольга Медведкова

В отделе рисунков Государственного Эрмитажа хранится пять великолепных листов римского архитектора Себастьяно Чиприани (ок. 1660 — ок. 1740)². Исполненные тушью и отмытые акварелью рисунки подписаны и датированы 1718 годом. Они происходят из коллекции архитектурных рисунков Петра Великого, основная часть которой, переплетенная в восемь альбомов, хранится в Отделе рукописей библиотеки Академии наук в Петербурге³. В 1811 году из этой библиотеки листы Чиприани, вместе с другими наиболее ценными и красивыми листами, поступили в собрание Императорского Эрмитажа. О них неоднократно упоминали историки русской архитектуры. В 1966 году они были включены в каталог памятников русской культуры в Эрмитаже⁴, а в 1981 году описаны в научном каталоге архитектурной графики России первой половины XVIII века⁵. В статьях, посвященных рисункам Чиприани в этом каталоге, Т.А.Петрова присоединялась к версии А.И.Успенского⁶ и Т.Б.Дубяго⁷, считавших, что они представляют собой проект дворца и парка Петра в Стрельне. В подписях к рисункам Чиприани указания на Стрельну нет. Речь в них идет о некоем дворце с садом на берегу Балтийского моря⁸. Между тем расположение дворца и сада с его тремя продольными каналами, спускающимися к морю, а также с островом на центральном канале и с павильоном на нем действительно воспроизводит уже памятную к 1718 году топографию стрелынского ансамбля.

1.



В каталоге 1981 года Петрова указывала на то, что в Российском государственном архиве древних актов в Москве хранится объяснительная записка Чиприани к этому проекту⁹. Однако эта записка, сохранившаяся только в русском переводе петровского времени, никогда не была опубликована и до сих пор не использовалась специалистами для интерпретации проекта римского архитектора. Целью данной статьи является полная публикация проекта Чиприани, то есть как его графической, так и текстовой частей — ведь, только соединив рисунки и текст, мы можем получить представление о русском проекте итальянского архитектора. Нам хотелось бы, кроме того, поставить проект Чиприани в очень специфический петербургский контекст, понять его место в истории планировки Стрельны, в которой участвовали еще по меньшей мере два европейских архитектора самого высокого уровня: француз Жан-Батист Александр Леблон (1679–1719) и итальянец Никола Микетти (ок. 1675–1758)¹⁰. Их проекты для Стрельны, которые также происходят из личной коллекции архитектурных чертежей Петра Великого, хранятся, вместе с листами Чиприани, в собрании архитектурной графики Эрмитажа¹¹. Кроме того, к проекту Леблona 1717 года, так же, как к проекту Чиприани 1718 года, имеется текст, известный только в русском переводе и хранящийся в Петербургском отделении Института истории Академии наук. Этот текст также никогда не был опубликован, хотя и использовался русскими специалистами по творчеству Леблona¹². Сопоставление проекта Леблona с проектом Чиприани позволяет сравнить две версии королевского дворца — итальянскую и французскую, разработанные «на экспорт» и встретившиеся на русской почве.

Но прежде всего необходимо напомнить о том, как развивались события. Первый деревянный дом для Петра в Стрельне или Стрелиной мызе был заложен в 1711 году. Четыре года спустя здесь начались работы по созданию большой загородной резиденции, по выравниванию территории и урегулированию водной системы, которые велись под руководством немецкого генерала фон Шница¹³. В работах участвовали, в частности, специалист по гидравлике венецианец Доротео Алимаро, некогда поднесший Петру свой рукописный трактат по военной архитектуре¹⁴, и французский садовый мастер Андре Годо¹⁵. Первый проект нового дворца в Стрельне был поручен весной 1716 года недавно ангажированному на русскую службу итальянскому скульптору и архитектору Карло Бартоломео Растрелли. Однако скоро от его услуг в Стрельне отказались, так как прибывший в Россию 8 августа того же года французский архитектор Леблон, назначенный генерал-архитектором Петербурга, стал одновременно и главным архитектором стрелинского проекта. Еще во время встречи Леблona с Петром в Пирмонте в июне 1716 года архитектор представил царю первые проекты резиденции, которые Петру очень понравились. 10 февраля 1717 году Леблон отправил Петру окончательный проект с объяснительной запиской, в которой в частности писал: «Чертеж сада Стрелиной мызы, здесь присовокупленной, походит генеральною диспозицию на чертеж, что я имел честь поднести вашему императорскому величеству в Пирмонде, и которой имел счастие быть угодным вашему императорскому величеству»¹⁶.

Если попытаться в нескольких словах охарактеризовать проект Стрельны, составленный Леблоном, то можно сказать, что этот проект был современным и модным. Как пояснял сам архитектор, характер царского величия выражался в проекте не в богатстве украшений, а в удобстве и в приятности жизни, которую можно было вести в задуманном им дворце. Леблон, ставший во Франции знаменитым благодаря своим теоретическим работам по садоводству¹⁷ и внутренней планировке частных домов¹⁸, использовал в стрелинском проекте последние европейские достижения в этих областях, которые, как он сам писал, он «согласовал» с петербургским климатом. Леблон послал Петру три плана стрелинского дворца, в которых детально проработал поэтажную планировку и указал назначение каждой комнаты. В первом этаже кроме помещений для театра, игр и церкви должны были располагаться два

Записка к проекту Себастьяно Чиприани для дворца Петра Великого
Российский государственный архив древних актов, фонд 9, отд. II, кн. 32, листы 809–816 об.
(трудночитаемые слова указаны в скобках)

(л. 809) Придет увеселение о чем излагается во оглавлении и для лучшего показания учинен рисунок и проспект на листу особливо.
А. Большая лестница с крыльцом высоким отколе смотрят сад и море около полаты.
В. Сала королевская овальная из которой ходят до четырех апартаментов двойных на два лица, которая сала имеет свет от больших окон вышних над апартаментом.
С. Апартамент около сала.
D. Четыре апартамента двойных в двух лицах.
E. Два двора шестиугольные с четырьмя фонтанами, из которых выходят по лестнице к большой зале овальной, и к двум залам круглым с балюсами.
F. Проход через который ходят на театр и от туда к двум башням осмоугольным которые при конце фабрики.
G. Четыре лестницы со стороны по которым восходят до вышних (809об) апартаментов, которые имеют быть с галарками в лицах внешних для смотрения с жилищами для покою и дворам. Вышнегоэтажных апартаментов свободно разделить можно так для выгоды



3.

камера obscura

«Придётся изобрести... и изобрести вымысли»

больших парадных апартаментов для царя и царицы, а также маленькие помещения, которые должны были служить не для репрезентации, а для одного только удобства, или, как писали в петровское время, для «комодите», или еще — для «комодитету». Это были ставшие в начале XVIII века необходимыми во всяком достойном парижском частном доме «кабинет для работы, кабинет секретарской, гардеробе, нужники, мыльни и прочая»¹⁹. Два других этажа — подвальный и верхний — Леблон отдал почти исключительно под «комодите»: «Я сделал в первом жилье что в земле кухарки, и другие подобные и принадлежащие места для комодите».

Таким образом, главной темой леблониовского проекта стрельнинского дворца явилось удобство, которое выражалось, в частности, в поквартирной планировке, в обилии подсобных помещений и в развитой системе гигиены, а также в системе внутренних коммуникаций — коридоров (*dégagements*), позволяющих изолировать одну квартиру и помещения от других с тем, чтобы их обитатели, а также многочисленная прислуга, как можно меньше мешали друг другу.

В проекте сада²⁰ Леблон разработал сложную и остроумную гидравлическую систему, к решению которой он подошел как опытный инженер. В декоративном отношении он использовал мало цветочных партеров, а почти все пространство нижнего сада между капалами отдал под многочисленные и разнообразные боскеты. Несколько боскетов он запланировал и в верхнем парке, в том числе большой причудливой формы лабиринт. В своем проекте сада Леблон не обозначил ни одной статуи и не дал своему саду никакого символического или мифологического значения. Только два боскета имели на его плане названия: это «комедии театр» и «боскет любимого острова» (*le bosquet de l'île d'amour*). Красота его сада была формальной, геометрической. Но в еще большей степени сад служил все той же «комодите», был предназначен для приятной и разнообразной прогулки.

В нижнем саду на острове на скрещении двух капалов Леблон задумал павильон: «Я поставил посредине маленькой горы против полат малинкой павильон или замок воды посредине которого будет сделана зала гипсикая с бассейном которой будет принимать воду из прудов а из себя будет ее выпускать четырьмя каскадами состоящими при нем. Террасе поверх одного павильона будет на бельведере. Восемь маленьких камор которые обретаются во оном павильоне сделаны для сего чтоб в них спать во время великих жаров летом со увеселением водного шума»²¹. Павильон, так же, как и дворец, был распланирован Леблониом очень детально²². Вокруг центрального круглого зала с фонтаном Нептуна — единственной мифологической статуей в проекте Леблони — архитектор расположил восемь летних миниатюрных спален с кроватями в нишах и с примыкающими к ним камелинерскими.

Весной 1717 года Петр прежде всего был заинтересован проектом стрельнинского сада, который надо было успеть посадить до лета, ждал чертежей Леблони, но в нетерпении готов был рассматривать другие проекты. Наконец 29 марта Петр получил чертежи Леблони и о стрельнинском проекте отписал Меншикову следующее: «В Стрелиной делать все по проекту леблониову только на горке где он малой домик наазначил ничего не делать до меня и оную ничем не трогать, а более трудница чтоб сею весною лес весь посадить. А для полат готовить припас...»²³.

Итак, проект Леблони был, в конце марта 1717 года, в целом апробирован Петром, хотя царь и оставил некоторые его детали без окончательного решения до своего возвращения. Однако после приезда во Францию отношение Петра к проекту Стрелины и вообще к предложениям Леблони изменилось. В письме от 4 июля царь писал в Петербург: «Писали вы что в Стрелине мызе внизу исправляют работу и деревья на горе посажены, из чего разумею что еще внизу деревья не посажены что зело изрядно ибо хотя я и писал из Голландии чтоб по проекту леблониову огород сажать по как видел во Франции что надлежит мноюй переправке быть»²⁴. Эти перемены несомненно были связаны с французскими впечатлениями Петра в мае-июне 1717 года, его визитами в Версаль и Марли, которые походили не столько на визиты коронованной персоны, сколько на рабочее путешествие профессионала. В самом деле, Петр не просто все осматривал, но и изучал, зарисовывал, собирал книги и эстампы с изображением французских королевских резиденций. После этого он мог сам почувствовать себя в силах реализовать собственный проект, о котором, по приезде в Петербург, он говорил польскому дипломату, что не успокоится, пока не будет в Петербурге сада не хуже, чем у французского короля²⁵.

Мы можем получить представление о том, в каком направлении развивалась эта история, по хранящейся в РГАДА, в кабинете Петра I, недатированной и неподписанной записке «План огорода Стрелиной Мызы», которая по всей вероятности была продиктована самим Петром²⁶. Попытки интерпретировать этот текст, написанный явно под диктовку трудночитаемой скорописью, предпринимались неоднократно, однако читался он до сих пор, к сожалению, фрагментарно и неправильно²⁷. Приведем этот текст полностью, так как он поможет нам затем лучше понять смысл проекта Чиприани:

их величеству как для государственных министров и фамилий, имея со всякой стороны лесничью к разделению всякой части жилья.

Н. Сверху того назначен театр с одной стороны для комедий, фабрикаю одной башни для перспективы далекости и для машин, и каморы для камелинатов, и для платья и прочего.

Л. С другой стороны подобной фабрика для всяких изрядных забав, сиречь палатало, ракета, трубка, и протчая, так же с башнюю осмоузолною, что одна и другая башня имеет перспективу к морю. Строение поварней, стрипущих, стрипущих запасных и протчих жилищ для служащих, то все имеет быть построено в стороне ровного места. (810)

Л. Две савы круглые с галереями ко двору и к стороне театра с апартаментном шестю камор, по три на всякой стороне оной савы, которая будет иметь свет от больших вышних окон апартаментов.

М. Шесть больших дверей сиречь по три на всяком лице для входу сал принципиальных.

Н. В большем дворе на двух сторонах палаты имеют быть конюшни в семидесятирубной фигуре, в которой конюшне на всякой стороне можно ставить по 120 лошадей с выгодою конских уборов. Сафои на которых сеницы с жильями возницам, конюхам и прочим.

О. Дворы просторны для выгоды конюшен и сараев с фонтанами.

Р. Последняя ситуация чрез зору в лес, в котором недалеко от большого двора назначены две башни для машин вод, которая имеют быть введены из реки вышней, а последь (810об) из свинцовых труб воды идти будут во все фонтаны, которая воды имеют быть регулярны с шурфами и плечами чтоб оная воды текла порядочно, и когда будет потребно около поминутной машины вод назначено строение стен niskих во образ фортеции четверугольной для выгоды фонтанного мастера, его инструментов и прочего.

Лес имеет быть регулярной с дорожками, и большими дорогами, и особливо принципиальная дорога которая лежит к саду имея галерею на три чина с одною фонтанною наспротиву учиненною между двух башней. И се краткое известий с чертежами может служить ко исполнению по велению,

Себастиана Циприани Архитекта.

(л. 811) Пота рисунка.

Плана генеральная королевскому саду с гором на острове, каналы, фонтаны, разделениями, арабиджериями, пала-

«1. Дворец стоит на горе, к морю огорожен посредине канал на том канале горка, по сторонам того канала кварталы, и посреди тех каналов еще по кварталу.

2. Каскада на горке. Описание лица к полатям как каскада сделана на горе сделать степени таким образом как в Марли белая каскада. На горе между деревьями сделать тамил ординам коринтии. Столбы медные лощением золоченые и капители мраморовые белые. Таких же всего 6 столбов. Тампель оной поставлен на 4 степенях, по тем степеням сидят статуи морей, первая Балтийского, 2я Белого, 3я Черного, 4я Каспийского. Всякая статуя льет из больших ковпков воду в ту каскаду из краев у ковпков висит то есть которая река обогащает то море или каналы коммерции чрез которые потекут из России.

Посредине того тампеля сидит Россия в царской одежде и короне и под нею пиедестал низкой золоченой, с козной доходов и свертком манифактур и кругом того пиедестала вода бьет из под трона России. Поверх того тампеля слава с трубою и венцом трубят, воздухом приведенная всегда и поворачивается ветром будет.

По 4ем степеням сидят реки таким порядком. На верхней Днепр, Нева; на другой Дон, Нева; на 3й Волга, Двина; на 4й Яик, Обь, ис которого трона льется вода в бассейны в полой из подного в те кувшины рекам в подступлении по лицу ступеней а с тех ступеней здесь и в каскад.

По сторонам каскада тритоны с рогами из рогов вода так чтобы стечи в середину поставили. Внизу у бассейна поставить 4х морей статуи из которых бы текла вода из раковин великих в бассейн с некоторою абонданцию плодов. Посредине бассейна кита поставить из которого бы воды множество текло когда надобно чтобы облить тех кто придет смотреть те каналы поедет мимо. Бассен обделат диким камнем будто бы горы, в тех горах наделат зверей морских чтоб таже были.

С другой стороны горки сделать Орфеуса в лесу и к нему как звери пришли слугати. Зверей сделать из камня белого такой величиною как натура наприклад слон и прочия табло, делать некоторой член голову или зад что которого пристойнее, и казалось бы а хотя и ближе будто достальное тело за деревьями. Где Орфеус будет делать гроту чтобы можно было сидеть и в стороны покойныя палаточки по две или по одной.

Вторая каскада большая у полат. Называться будет великая каскада. Будет на горе той где полаты и величиною противу той что большая каскада в Марли за полатой. Будет из мраморов разных. Из чего будет литься будет статуя вода элемент. И что к тому принадлежит раковины и прочие что в морях и реках водится. У сей каскады по сторонам лестницы и тайно чтобы подыматься к тем полатям водою тут же будет еще по сторонам по каскаде, в каналах сторонних или где пристойно будет, сделать будто бы из диких гор текла (2ю) будто бы разломало какое строение и текла между (опых).

Да и также сделать из фабул овидиусовых и прочего ворота триумфальные сделать и пирамиды и таким образом как в Весаии пирамид из воды все сделать как в Версалии».

Если предположение о том, что текст продиктован Петром, верно, то надо датировать его не ранее весны—лета 1717 года, то есть начиная с пребывания царя во Франции, поскольку он явно, живо и непосредственно отражает его французские впечатления. Цитаты из Марли и Версаля встречаются в записке несколько раз. Речь в ней также идет о том, чтобы воспроизвести в Стрельне медонский «потешный» фонтан с китом. Но есть в этом тексте отсылки и к другим прототипам. Так, например, грот Орфея с пришедшими его слушать животными, притаившимися за деревьями, воспроизводит знаменитый ренессансный грот в саду Пратолино, который был, в частности, изображен на гравюре из книги Саломона Де Коса, находившейся в библиотеке Петра²⁶. (Из этой же книги скопированы, кстати, и два фонтана в виде триумфальных арок, одна из которых украшена пирамидами²⁹.)

Но, помимо прямых заимствований, записка о Стрельне свидетельствует о том, что Петр искал способ сделать стрелынский парк «говорящим», наделить его мифологическими персонажами, наделить смыслом, символически воплотить в нем программу новой России с ее реками и морями, которые должны были стать руслами коммерции и залогом изобилия. Именно тому, как заставить сад заговорить, как сделать его средством пропаганды, Петр мог научиться в Версале. Этот дух архитектурной риторики, особенно характерный для итальянских и французских садовых программ XVI–XVII века и ставший в начале XVIII века уже отчасти архаикой, совершенно противоречил духу современного демифологизированного леблоневского проекта. Нам кажется, что именно этого символического напряжения в архитектуре мог искать Петр в 1718 году, обращаясь «за спиной» Леблону, с невероятной интенсивностью продолжавшего работать в Стрельне, к римскому архитектору Себастьяно Чиприани, которому были переданы какие-то планы Стрельны: «И такая чертежи мерами положения места поправлены и даны архитектору который учинил рисунок».

Себастьяно Чиприани³⁰ родился в Сиене, учился затем в Риме у Контини и испытал влияние Карло Фонтана, у которого, кстати, учился и Микетти и который пере-

того, конюшнями, махинами вод
 С на ровном месте и на малой горе
 при Балтийском море.
 Вид в проспекте сада и полаты.
 Платина геометрическая полаты.
 Вышина геометрическая полаты.
 Вышина в проспекте полаты.

(л. 812) Разделение сада учреждено рего-
 лирно на разные места квадратные
 со многими определенными низкими алле-
 между которыми можно садить всякия
 дерева низкия карзаны с фигурами
 помаранцевых, лимонных и иных дере-
 в и кустов высоких и с проспектами сада
 королевского которой имеет быть
 от его царского величества при балтий-
 ском море, часть на ровном месте,
 а часть по горе малой; но понеже там
 суть три большие каналы в которых
 из реки происходит воды в том месте
 разливаюцца нерегулярно и от того
 текут прямо в море и проточая.

И такая чертежи мерами положенны
 места поправлены и даны архитектору
 который учинил рисунок что для луч-
 шего показания изясняется сиевым
 образом.

Вначале надлежит быть саду при мор-
 ском берегу где для удержания вышней
 земли и для крепости против морских
 волн стена имеет быть проведена с бал-
 ваками на искриве с цоколем или усту-
 пом каменным для гуляния при море,
 когда бывает тиха, на котором цоколе
 по ступеням (л. 812 об.) из саду выхо-
 дит а по углам семисифонным над
 тремя каналами гарт или карзаны для
 времени подозрительного и проточая,
 равное место сада в ширине не назначе-
 но, понеже еще мера по ложению места
 не определена, но ежели имеет распро-
 странитица, то всегда учинить можно,
 таки разделением и порядком которым
 уже означены.

Малая гора на острогу учреждена при
 море и украшена на двух ровных местах
 для гуляния с двумя лестницами и четыре
 фонтанами в первом ровном месте.
 А в середине вышнего ровного места
 имеет быть капище посреди которого
 стоит Маре около чево фонтаны.

Около горы назначены четыре грота
 внизу тех сквозь скажины корреспонду-
 юция в море как фонтаны, которые
 изравнен вод между камнями разлива-
 ющая в канал. Наперед в лице двух
 гротов имеет быть поставлены четыре
 фигуры которые значат четыре моря

дал архитектурные открытия Бернини в наследство римским архитекторам начала XVIII века. Самостоятельно Чиприани начал работать с середины 1680-х годов. В 1697 году он был избран почетным академиком Академии святого Луки в Риме и в 1699–1703 годах читал там курсы, однако его имени нет среди членов жюри, судивших конкурсы. Сам он проектировал катафалки и погребальные декорации, капеллы и церковные алтари, монастырскую библиотеку. С его участием было построено несколько римских дворцов³¹. Однако в начале XVIII века в Риме не велось больших строительных работ и Чиприани вынужден был работать для провинции. В 1702 году он даже отправился в Вену — на смену умершему иезуитскому архитектору Андреа Поццо. В 1717 году Чиприани безуспешно участвовал в одном из самых значительных конкурсов того времени — на проект лестницы для площади дж. Спанды. В этом конкурсе, объявленном папой Клементом XI, приняли участие многие ведущие архитекторы того времени, такие, как Спекки, Жиоварра, Валери и де Санктис. Тогда же, в 1716–1717 годах, Чиприани создал одно из самых значительных своих произведений — виллу кардинала Джованни Баттиста Патрици неподалеку от Порты Ния, разрушенную в начале XX века³².

Вне всякого сомнения контакты с Чиприани были установлены при посредничестве Юрия Ивановича Кологривова³³. Знатного происхождения, выросший при царском дворе, Кологривов был в 1711 году отправлен в Голландию для обучения. Из Голландии он переехал в Италию и до 1715 года изучал там архитектуру, по всей видимости, под руководством Чиприани. В 1715 году он присоединился в Амстердаме к свите Петра I, выполнил для него ряд поручений, связанных с приобретением книг и произведений искусства, и был отправлен царем снова в Италию уже в качестве художественного агента. По дороге в Рим Кологривов задержался в Венеции, где встретился с русскими агентами Петром Беклемишевым и Саввой Рагузинским, находившимися здесь с 1716 года. Вместе они вели переговоры с архитектором Микеле Доменико Магги, которого предлагали принять на русскую службу³⁴. С января 1718 года Кологривов находился в Риме и занимался здесь устройством молодых русских пенсионеров Еропкина, Исакова, Усова и Колычева, обучавшихся архитектуре у римских архитекторов, в том числе и у того же Чиприани. В апреле 1718 года именно Кологривов нанял на русскую службу Николу Микетти³⁵. Таким образом, в 1718 году, которым датируется проект Чиприани, Кологривов был активно занят выполнением петровских художественных миссий и вел с царем переписку. Среди поручений царя многие касались закупки мрамора, раковин для тротуаров³⁶, а также античной и современной скульптуры, которые в частности предназначались для украшения петербургских садов³⁷. С не меньшей интенсивностью начиная с 1716 года в Венеции заказывал статуи венецианским мастерам целыми иконографическими циклами³⁸.

Самому Петру в Италии побывать не удалось. Как известно, поездке царя в Венецию и в Рим помешало заставшее его в Вене в июне 1698 года сообщение о стрелецком бунте. Однако римская модель урбанизма, в частности знаменитый трезубец, а также символика Рима как святого города и как города святого Петра постоянно присутствовала в раннем петербургском контексте. Значительную часть архитектурной библиотеки Петра, а также людей из его ближайшего окружения, составляли, помимо многочисленных изданий Витрувия, Виньольи, Палладио и Скамонци, гравированные узоры с изображением достопримечательностей древнего и нового Рима, среди которых были издания Бартоломео Марлиани³⁹ Пьетро-Сантти Бартоли⁴⁰, Доменико и Карло Фонтана⁴¹, Алессандро Донато⁴², Джованни-Баттиста Фалда⁴³, Джованни Джакомо и Доменико Росси⁴⁴, Пьетро Ферреро⁴⁵. Два римских альбома из коллекции Петра представляют особенный интерес. Речь идет об увраже

росийския а на других побочных гратях четыре статуи начальной реки вернопские, прошею помянутую гору (д. 813) имеет быть четыре моста на канале который могут быть подземны.

Разделения сада утверждено регулярно на разных местах квадратными са многоли отделеделными низкими аллеями между которыми можно садить всякия деревья низкия карозаты с фигурами помаранцовых и лимонных ифруктов и по местам разныя какия нибудь деревцы нагнуты для стены, и габинеты из дерев розных, и близ аранджарей могут быть цветники, а другие места разделения, которые называются партер и бленерейден.

Помянутый сад украшается разными фонтанами с играми вод, но пожеже чертеж имеет малую пропорцию, то для лучшего изяснения покажем сущевым образом.

В первом порядке по аранджарей.

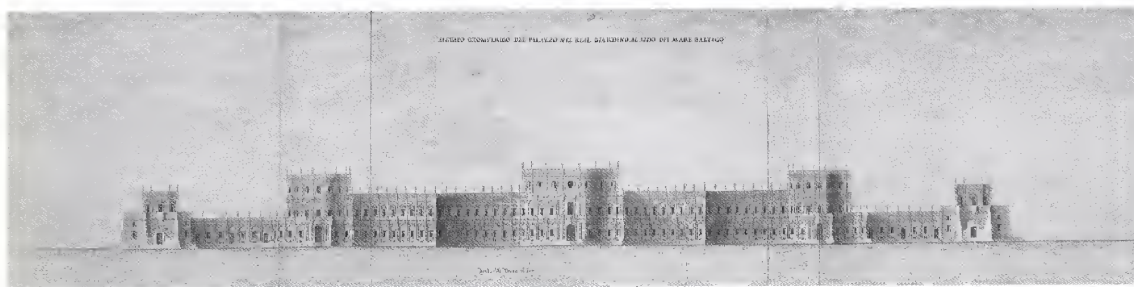
1. Фигура петунова Бога мифского.
2. Биеение воды с украшенною фонтанною.
3. Биеение воды подобное.
4. Плутон с Прозерпиною Боги айские.

Во втором порядке.

5. Биеение воды. (д. 813 об.)
6. Падение Гигантов (новичем).
7. Гора Парнассова с Аполлом и музами.
8. Биеение воды с украшенною фонтанною.

В третьем порядке.

9. Три парси которые значат жизнь человеческую.
10. Геркулес с Антеем.
11. Аполло который одирает Марсия.
12. Помона (сила) вертунова Богиня садов и озеродов.



с текстом Пьетро Беллори и травюрами Джованни Джакомо Рубенса, посвященном триумфальным аркам древнего Рима, и о сборнике гравюр Пьетро Санкти Бартоли, посвященном римским древностям¹³. Оба эти увража были подготовлены к русскому изданию¹⁴. Таким образом римская античность должна была заговорить по-русски. Интересен выбор увражей, посвященных, в первом случае, иконографии триумфов, а во втором — иконографии римской мифологии. Перевод этих увражей на русский язык преследовал таким образом одновременно несколько целей: знакомил с формами и иконографией античного искусства, а также с древней римской историей и мифологией.

Проект дворца и сада, представленный царю Себастьяно Чиприани, гораздо лучше отвечал как духу петровской записки о Стрельне, так и в целом его «иконографическим» увлечениям. В противоположность проекту Леблона проект Чиприани был предельно «мифологичен», населен скульптурой, открыт всякого рода риторике, основанной на классических топосах. В своих архитектурных и скульптурных формах он как бы связывал современность с античностью, создавал на «пустой» петербургской почве иллюзию несуществующей древности.

Дворец на проекте Чиприани имеет вид римского палаццо с богатой ордерной разработкой стен и плоскими крышами. Но есть в нем и нечто от замка. Он свободно и сложно развернут в пространстве: центральная овальная часть соединена галереями с двумя шестиугольными, двумя круглыми и двумя восьмигранными павильонами, с внутренними дворами, украшенными фонтанами. Такая сложная пространственная композиция с включением круглых и овальных объемов напоминает проекты, которые представляли итальянские архитекторы на конкурсе Клементино римской Академии Святого Луки¹⁵. В особенности она напоминает проекты, поданные на конкурс 1707 года, в программе которого был «дворец для принца посреди моря» (*un palazzo per un principe nel mezzo del mare*)¹⁶. В целом проект Чиприани, который архитектор отправлял в страну, о которой имел, вероятно, помимо сведений о топографии Стрельны, мало представления, имеет именно такой академический «идеальный» характер. Как для многих конкурсных проектов того времени, прототипом для сочетания сложных криволинейных пространств были для Чиприани планы римских терм. Но есть в нем и элементы, которые напоминают композицию виллы кардинала Патрици, в частности, многообразные, сложной формы лестницы и террасы, которые встречаются также в проекте архитектора для лестницы на площади Испании.

В описании внутренней планировки своего дворца Чиприани, в отличие от Леблона, дает мало информации о назначении помещений. При этом в приложенной к плану записке архитектор специально оговаривает, каким образом освещаются помещения, а также указывает места, с которых открываются особенно красивые виды. В остальном речь идет о круглых и овальных «салах» и «апартаментах», а также о соединяющих их разнообразно расположенных лестницах. Внутренняя планировка дворца в значительной мере оставлена архитектором на усмотрение и вкус тех, кто будет в нем жить. Наличие многочисленных лестниц и проходов (то есть все тех же «разделений», *degagements*) дает обитателям дворца возможность устраивать интерьеры на свой манер. Таким образом, проект Чиприани оказывается гораздо менее нормативным, чем проект Леблона, в котором мельчайшие детали планировки навязывают заказчику специфический — французский и современный — образ жизни.

Как и в проекте Леблона, во дворце Чиприани должны были быть помещения для развлечений. В двух симметричных башнях архитектор расположил: в одной — театр с маппинами и перспективными декорациями и в другой — залы для различных игр. Однако в отличие от Леблона, который в этом отношении пользовался, конечно, версальской моделью, Чиприани не запланировал во дворце церкви. Все подсобные помещения — кухни, кладовые и комнаты для прислуги — вынесены из дворца. Кошпни помещены в полукруглые галереи, окружающие большой двор вокруг дворца, за которыми располагаются дворы с фонтанами.

Со стороны верхнего парка двор вокруг дворца замыкается на проекте Чиприани галереями с воротами в центре, от которых отходит центральная аллея с расположенным на ней фонтаном. С двух сторон от фонтана — водоподъемные машины, снабжающие систему фонтанов в нижнем парке, окруженные подсобными помещениями для садовников.

Со стороны нижнего сада терраса, на которой расположен дворец, замыкается оранжереями «для охранения сосудов аранджерийских и фруктов и протчих». В центре ее большой ковши, переходящий в канал, обработан, наподобие римского амфитеатра, ордером, на балюстраде которого установлены статуи четырех частей света. Пирамидальный фонтан, помещенный в центре, увенчан статуей Атласа с глобусом на плечах. Со стороны залива нижний сад огорожен стенами, имеющими вид крепостных, — как для удержания воды, так и для охраны всей территории. Недаром у открытых мест, где из сада в море спускаются каналы, Чиприани запланировал

В четвертом порядке.

13. Биешие воды с фонтанами.

14. Фонтана с гулией или столном.

15. Фонтана столном или гулией.

16. Биешие воды с фонтаном.

В пятом порядке.

17. Время которое похищает красоту.

18. Фонтана из диска мозаичного камня в фронте.

19. Фонтана там же подобная.

20. Время которое открывает правду.

(л. 814) В шестом порядке.

21. Фонтана с биешием воды.

22. Аполло с Дарфиею.

23. Геркулес убивает Какуса.

24. Фонтана с биешием воды.

В седьмом порядке.

25. три (Млати).

26. Гуля или стол с фонтаном.

27. Другая гуля подобная.

28. Суд Париды.

Над большим биешием воды среди

аранджерий.

Атлас с глобусом на плечах.

Фигуры четырех частей света разделены над фабрикою аранджерий.

Фабрика аранджерий учинена в начале

помянутого сада семиквадратная

напротив горы разделена в три ряда

столнами для охранения сосудов аранджерийских и фруктов и протчих.

(л. 814 об) Дом для садовников и его

работников имеет быть на месте не

великим яном только б им покойно.

Из помянутого саду имеет быть выход

на место равное вышнему к великому

двору палаты чрез четыре прохода

с лестницами; сиречь два к стороне

аранджерий, а другая два три возвраще-

нии вышней дорожки как изображено

в номере 29м.

Помянутой великой двор окружен около

стенною с проходом пяти ворот больших

внешних и двух внутренних, которой

имет быть около палаты овальным

образом и другая два двора с фонтана-

ми для конюшен и садов.

Фабрика палаты королевского саду учинена к морю и нарисована разными

фигурами сиречь на (поделить) овальным

образом, по сторонам во образ шести-

угольный, в ближней стороне круглым

образом, а в конце осмугульным образом

на острову имея во всяком лице вид палы

и так от моря как от саду изрядное.

(л. 815) Ради памяти;

Царскому величеству донести чтоб ука-

зала сделать дом где ему угодно при море

камера obscura

«Природа универсальна... и проточна вымысла»

караульни. Вместе с тем стены имеют специальные спуски для прогулок вдоль моря в хорошую погоду.

В центре нижнего сада, на острове, расположенном на скрещении двух каналов, там, где Леблон разместил свой павильон «Замок Воды», Чиприани поместил на возвышении круглый храм Марса со статуей бога и с фонтанами. Четыре других фонтана расположены на острове вокруг горы с храмом. Основание острова прорезано четырьмя гротами, оформленными «диким» камнем. У двух «лицевых», то есть обращенных в море и к дворцу, гротов установлены статуи четырех русских морей (по две у каждого), а у двух «побочных» гротов — статуи четырех основных европейских рек. В сочетании с храмом Марса, а также со статуями Атласа и четырех частей света, расположенными на той же оси, эти скульптуры давали довольно очевидную иконографию, которая была близка к программе, выраженной в записке Петра. Речь здесь шла, конечно, о том, что благодаря военным победам Россия включалась в мировое пространство. Интересно вспомнить в этой связи, что в коллекции петровской Кунсткамеры была серебряная копия берпишевского Фонтана рек на площади Навона, с близкой «мировой» иконографией²⁰.

Весь нижний сад на проекте Чиприани разбит на квадратные участки, разделенные каналами и аллеями, обсаженными низкими деревьями и кустами. В отличие от леблоновского «боскетного» сада, раскрывающегося постепенно и готовящего гуляющему разнообразные сюрпризы, сад Чиприани весь открыт и виден как на ладони с горы, на которой расположен дворец. Леблон в своих теоретических сочинениях выступал против таких садов, говоря, что если сад весь виден издали, то в нем не хочется и гулять. Это как бы не сад, а картина. Однако в таком саду, видимом целиком, удобно располагать скульптуры, которые включаются в единый нарративный ансамбль. В саду Чиприани, действительно, почти на каждом квадратном участке находится фонтан со скульптурой. Всего фонтанов 28. Они расположены по четыре в семь рядов. Половина, то есть 14 из 28 фонтанов, украшены мифологическими персонажами. Из записки Чиприани мы узнаем об их содержании. Начиная от дворца, в первом ярусе располагались фонтаны Нептуна и Плутона с Прозерпиной, во втором — Падение гигантов и Парнас с Аполлоном, в третьем — три Парки, Геракл с Антеем, Аполлон и Марсий и Помона, в пятом — Время, похищающее Красоту, и Время, открывающее Правду, в шестом — Аполлон с Дафной и Гераклес, убивающий Какуса, в седьмом — три Грации и суд Париса. Почти все фонтаны с фигурами имеют мифологический характер, часть из них представляет античных богов, другие связаны с Овидиевыми превращениями, о которых писал и Петр в своей записке. Мы знаем, что в библиотеке Петра имелось несколько изданий «Метаморфоз» на латинском, французском и немецком языках²¹. В 1722 году вышел русский перевод Овидия, сделанный с немецкого издания Иоганна Ульриха Крауса²². Однако известно, что какой-то перевод «Метаморфоз» с немецкого был заказан некоему Бранту еще в 1712 году²³. Так что сюжеты из «фабул овидиусовых» были Петру хорошо знакомы. Только два из всех фигурных фонтанов украшены аллегориями. Эти два тесно связанные между собой сюжета представляют старика Время в двух своих основных функциях, позитивной и негативной, то есть открывающим Истину и похищающим Красоту²⁴. Интересно, что в 1716 году Савва Рагузинский отправил Петру из Венеции специальную «Роспись, каковы статуи употребляют в наилучших садах царских, королевских и протчих господ велможных»²⁵. В этой росписи речь шла о том, что сады в Италии принято украшать четырьмя манерами: «манерой египетской», включающей статуи античных богов, «римской», включающей главным образом сюжеты из «Метаморфоз» Овидия, «европейской», включающей аллегории, а также бюстами римских цезарей. Таким образом, проект Чиприани «ложился» на уже подготовленную почву и соответствовал тому, что Петр мог знать о «приличном» королевскому саду украшении.

Интереснейшей частью проекта Чиприани является запланированный им античный павильон или, как он пишет, такой дом, чтоб «был снаружи весь старинною архитектурою» и чтоб «весь казался за несколько сот лет строен, и нечто бы уже обвалилось». Сам Чиприани не указывает точного места в саду, где должен располагаться этот павильон, и не дает его проекта. Он предлагает сделать его какому-нибудь архитектору, но пишет при этом, что «ежели никто из архитекторов не возьмется его так притворно сделать я его могу так сделать». Чтобы придать новой постройке старинный вид, Чиприани советует посадить на крыше и по стенам деревья и травы, которые словно прорастают сквозь древние камни, как прорастают они сквозь настоящие античные руины в Риме. Природа как бы берет при этом верх над творением человеческих рук, являясь одновременно поэтической парافразой свободы и времени. По подобию римских руин Чиприани предлагает строить античный павильон из кирпича, который, для придания ему патины, он советует «замарать» специальным раствором, для которого у него есть свой рецепт. Внутренность павильона должна, по проекту Чиприани, полностью имитировать древнеримский дом

*или где инде и чтоб оной дом был снару-
жи весь старинною архитектурою
и притворил так чтоб весь казался
за несколько сот лет строен, и нечто
бы уже обвалилось, и ежели никто
из архитекторов не возьмется его так
притворно сделать я его могу так
сделать.*

*NB Сделать так архитектуру старин-
ную и наверху и везде по стенам
посадить деревья и трав и замазать
кирпич составом который у меня
сделан чтоб кирпич казался старинной
и протчим вымыслам.
Внутри того дому убрать все по старин-
ному римскому стаям и стулья толстые
росписные старинным риском.
Статуи и бюсты бассы рельефы старин-
ные которые я купил (л. 815 об) в Риме
поставить в том же доме обильно
сделать галерею таким образом:
(набросок галереи)*

*А. галерея
В. кабинеты в которых старинные вещи
С. малюшки кабинеты убраны мини-
атурно ради сидения
NB one выше галереи немного как
и те кабинеты
D. лестницы в кабинеты В.
Знаки : И: значат места статуи и по-
ставить тут статуи лучшие, поста-
вить старика одного Диоклетиана
и Аполло что чинят в Риме. Знаки : С:)
нашки в них поставить 4 статуи
старинных Лукреции, и пару ей еще
две в Риме купить алеты которые
я приметил.*

*Над окошками тремя поставить
3 бассы рельефы круглые а над порта-
лам поставить 2 бассы рельефы (л. 816)
большие, или еще так чтоб кабинет
одни из назначенных В убрать весь бассы
рельефы которые ни есть а в галереи
сделать 12 окошек и поставить
12 цезарей надо всяким по одному.*

*Греческой работы которая в Риме
чинят в озероде сделать 2 статуи
и фонтаны под ними против послови-
цы (Баюки) в: Сса: м:*

*Боги лесные
4 фауна и к ним купить Мартиаса
(идеонанта) который есть у меня
на примете сделать (сал) у которой
а воде бы был хрустом открыт чтоб возле
стен деревья посадить и им воздух
и дождь был. И статуи тут поста-
вить.*

*О новых статуях.
8 бюстов араны 4 термна большие
(и скотопелья) 2 термна алебастро-*

включая мебель, столы и стулья, а также роспись потолков. Особую роль играет в павильоне античная скульптура: статуи, бюсты и барельефы. Обилие и разнообразие скульптуры превращает павильон Чиприани в своеобразный музей. В тексте своей записки архитектор дает набросок плана этой галереи с кабинетами для скульптуры и других «старинных вещей» и буквами обозначает на нем расположение статуй, которые, как он пишет, он сам уже купил или еще только приметил и велел купить для Петра в Риме. Он предлагает ставить круглые статуи в центре галереи или в нишах, а над окнами и дверьми устанавливать барельефы или же барельефами покрыть сплошь стены одного из кабинетов, а в галерее над 12 окнами поставить статуи 12 цезарей. Эти статуи соответствовали четвертой манере украшать сады из росписи Рагузинского.

В заключение своей записки Чиприани пишет, какие античные и современные статуи следует поставить и в саду, и во дворце. При этом архитектор расставляет скульптуры «по смыслу». Так, сад населяют лесные боги — фавны и Марсий. А во дворце, в зале для аудиенций, где принимают «барбарских» и турецких послов, должны стоять статуи современной работы, изображающие арапов, а также «термины» — все с черными головами. Интересно, что Чиприани настойчиво подчеркивает уместность терминов именно в зале аудиенций, объясняя их значение следующим образом: «У римлян назывался бог термин которого делявали без рук и ставили на границах, также и партикулярны становили на межах своих земель, и значило что как дале не протягать а ежели кто протянет дать смерть, и так дале ежели кто преступит закон смерти казнити». Таким образом, в зале для приема послов термины должны были напоминать о непрочности российских границ.

План Чиприани для дворца в Стрельне никогда не был утвержден Петром. Умерший в 1719 году Леблон был заменен Микетти, который и выработал окончательный проект стрелнинского дворца, начатого возводиться с 1720 года. Однако вскоре Петр потерял интерес к Стрельне. 1 августа 1721 года Берхгольд записал в своем дневнике: «Царь, как я слышал, даже сожалеет, что начал строить Стрелину-мызу, которая для того только и была задумана им, чтобы иметь где-нибудь много фонтанов и гротов»⁶⁶. Это свидетельство для нас очень ценно. В 1722 году Петр подарил еще недостроенный дворец дочери Елизавете, которая в нем никогда не жила. А летом 1723 года Никола Микетти уехал в Рим для закупки новой партии мраморных статуй и никогда больше в Петербург не вернулся. В дальнейшем стрелнинский дворец неоднократно горел, частично реставрировался, а к концу XVIII века пришел в запустение. Энергия же царя сосредоточилась с начала 1720-х годов на Петергофе, в котором он воплотил неудавшийся в Стрельне проект и создал парк, переполненный «говорящей» скульптурой, а также разнообразными цитатами из итальянской и французской садовой иконографии XVI–XVII веков. Страсть к украшению скульптурой фонтанов и гротов, питавшаяся как персальскими впечатлениями царя, так и римскими гравюрами из его библиотеки, а также, несомненно, и проектом Чиприани, реализовывалась в Нижнем саду в Петергофе, отчасти стараниями Микетти⁶⁷.

Реальная история русского проекта Чиприани на этом завершается. Однако у этой истории есть, если можно так выразиться, символическое продолжение. В июле 1772 года Екатерина II при посредничестве Фальконе подписала на десять экземпляров книги Дандре-Бардона «Костюм древних народов»⁶⁸. Эта богато иллюстрированная гравюрами книга, посвященная не столько одежде, сколько обычаям и обрядам античности и предназначенная главным образом для исторических живописцев, произвела на императрицу такое впечатление, что она стала мечтать о постройке в Царском Селе «античного дома». Вот как она писала об этом Фальконе: «Господин Фальконе, ваши тетрадки Античного костюма внушили мне идею попросить Вас написать Коменпу или кому-нибудь еще из Ваших знакомых, кто был бы способен сделать то, о чем я Вам сейчас расскажу. Я хотела бы получить рисунок античного дома, спланированного внутри по-античному, с комнатами, украшенными так же, в соответствии с их назначением, и с мебелью, нарисованной по обычаю, дом не слишком большой и не слишком маленький, фасад, разрез и так далее... Я могу построить такую греко-римскую рапсодию в моем саду в Царском Селе, только бы она не была слишком большой. Мне безумно нравится в особенности столовая и кровати вокруг стола. Я все это хочу и прошу Вас помочь мне удовлетворить эту фантазию, которую я конечно оплачу»⁶⁹. Как хорошо известно, в ответ на эту просьбу Клериссо и де Вайи пришли к Екатерине свои «античные» проекты, ни один из которых не будет воплощен. «Античный дом» Екатерины будет в конце концов реализован в Царском Селе Камероном, одним из самых пламенных приверженцев римского возрождения античности во второй половине XVIII века.

Вряд ли кто-нибудь из участников этой истории знал о существовании русского проекта Чиприани. Однако в словах Екатерины и в фантазиях вдохновленных Римом архитекторов словно продолжала жить память о задуманном некогда в Стрельне доме старинной архитектуры, первом «античном» проекте на петербургской почве.

взя головы у всех черных поставить их всех в зале аудиенции послов барбарских турецких и протчих. (л. 816 об.)

НВ В старину послы были отменны лестнице члне отметить аудиенции камерною и сей убог пристави после (барбастов).

Что же и термини тут поставити то нехудо.

У римлян назывался бог термин которого делявали без рук и ставили на границах, также и партикулярны становили на межах своих земель, и значило что как дале не протягать а ежели кто протянет дать смерть, и так дале ежели кто преступит закон смерти казнити.

*Себастьяно Чиприани
(ок. 1660 – ок. 1740)
Проект дворца и парка
Петра Великого в Стрельне
(Дворец с садом на берегу
Балтийского моря). 1718
Вумага, тушь, оловянка, акварелью
Государственный Эрмитаж*

*1. «Генеральный план
королевскому саду с горою
на острове, каналами, фонтанами,
разделениями, фонтанжериями,
дворцом, копипидами, водными
машинами на ровном месте
и на малой горе
при Балтийском море»*

2. Перспективный вид сада и дворца

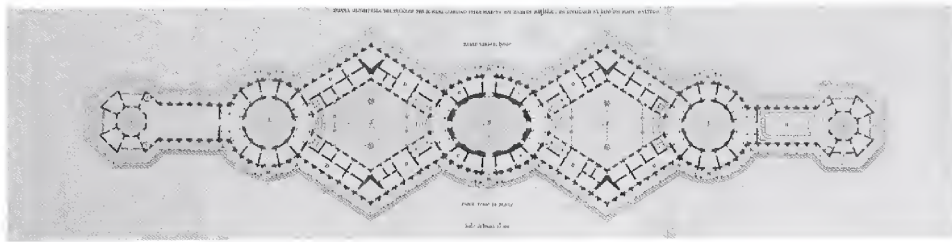
3. Дворец. Перспектива с угла

4. Дворец. Перспектива фасада

5. План дворца

камера obscura

«Привести умозрение... и противить осязанию»



5.

Примечания

¹ Хочу выразить глубочайшую признательность коллегам, историкам, искусствоведам, хранителям музеев, библиотек и архивов Санкт-Петербурга и Москвы, и в первую очередь Коршуновой М.Ф., Исклюку С.Н., Лепехину М.П., Боленко К. за их помощь в моей работе над этой темой.

² Эрмитаж, инв. № 2696-2700.

³ ОРБАН F 266/1-8. Мурзанова М.Н., Покровская В.Ф., Боброева Е.Н. Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела библиотеки Академии наук. Карты, планы, чертежи, рисунки и гравюры Собрания Петра I, М.-Л., 1961, с. 30, 108, № 111.

⁴ Памятник русской культуры первой четверти XVIII века. Каталог, Л., 1966, № 264-268.

⁵ Архитектурная графика России. Первая половина XVIII века. Собрание Эрмитажа. Научный каталог, Л., 1981, № 260-264, с. 149-150; автор статей о рисунках Чиуриани Петрова Т.А. Воспроизведен только один лист № 2697.

⁶ Успенский А.П. Новые документы к истории петергофских дворцов и фонтанов в XVIII веке // Художественные сокровища России, 1902. Т. 2, с. 158-207.

⁷ Дубога Т.Б. Русские регулярные сады и парки, Л., 1963, с. 122.

⁸ Надписи на рисунках следующие: № 2696 – генеральный план – *Pianta generale geometrica del Real Giardino e Palazzo da edificarsi al lido del Mare Baltico per la Maesta del ZHAR di Russia*; № 2697 – перспективный план сада и дворца – *Veduta in prospettiva del real giardino e palazzo da costruirsi al lido del Mare Baltico*; № 2698 – план дворца – *Pianta geometrica del palazzo per il Real giardino della Maesta del zar di Russia da edificarsi al lido del mare Baltico*; № 2699 – фасад дворца – *Elevato geometrico del palazzo nel Real giardino al lido del mare Baltico*; № 2700 – перспективная фасада – *Elevato in prospettiva del palazzo nel real giardino al lido del mare Baltico*.

⁹ См. также: C. Pavone, *Rassegna degli Archivi di Stato*, XXV, 1963, p. 173, n° 8; H. Hager, Sebastiano Cipriani // *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 25, p. 764 (в этой статье записка и проект для Петра ошибочно датированы 1717 годом).

¹⁰ О Микетти см.: J.A. Pinto, *Nicola Michetti and Eighteenth century Architecture in Rome and Saint-Petersburg*, Department of Fine Arts, Harvard University, Cambridge Massachusetts, 1976; Idem, *An early project by Nicola Michetti for the Trevi Fountain* // *Burlington Magazine*, 119, 1977, n° 897, p. 853-857; Idem, *An early design by Nicola Michetti: the Sacripante chapel in the Roman Church of St. Ignazio* // *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 38, 1979, n° 4, p. 375-381; Idem, *Nicola Michetti and ephemeral design in Eighteenth-century Rome* // *Memories of the American Academy in Rome*, 35, 1980, p. 289-322; Idem, *Nicola Michetti* // *Encyclopedia of Architects*, London, 1982, vol. III; Manuela Zorzi, Carlo Fontana e Nicola Michetti: la chiesa del Santissimo Salvatore nel San Michele a Ripa (1710-1728) // *Bollettino d'arte*, n° 101-102, 1997, juillet-décembre, p. 67-78; E. Lavagnino, *Palazzo Colonna e l'architetto romano Nicola Michetti* // *Capitolium*, XVII, 1942; Giovanni Curcio, *Casamenti per persone oneste: un intervento di risanamento urbano di Nicola Michetti* // *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, Fasc. 13, 1989 (1991), p. 65-80.

¹¹ Мастерская Николо Микетти, чертежи к проекту дворца в Стрельне, ОР Эрмитаж, № 8457-8460. Оригиналы этих проек-

тов хранятся в Риме в *Accademia di San Luca* и в *Archivio storico*. Жан-Батист Александр Лоблон, проекты для Стрельны, Эрмитаж, № 4333-4340.

¹² См., например: Калаянц Н.В., Калаянц Е.А. Жан Лоблон, Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век. Санкт-Петербург, Лениндат, 1997, с. 67-11.

¹³ Об истории строительства Стрельны см.: Горбатенко С.Б. Русский Версаль: к истории проектирования парадной резиденции в Стрельне; Ансамбль деревянного дворца Петра I в Стрельне: новые материалы // *Новский архив. Историко-краеведческий сборник*, СПб., 1997, с. 287-304; Париж-Ганновер-Петербург. Стрельна в ряду ансамблей европейского барокко // *Краеведческие записки*, вып. 8, СПб., 2001, с. 10-27.

¹⁴ *Ultimo Donotho, Bellona recens armis exercita*, PO BAN, F 108.

¹⁵ Имя Годо часто встречается в документах, связанных со строительством Стрельны, однако до сих пор о личности этого садового мастера в России ничего не известно. Не приходился ли он родственником Симеону Годо (Simeon Godeau), работавшему в конце 1690 годов для жены Фридриха I Софии Шарлотты фон Бранденбург-Люнебург в ее резиденции Шарлоттенбург? (См.: Clemens Alexander Wimmer, Martin Schaefer, «Charlottenburg's French Garden» // *Journal of Garden history*, vol. 5, 1985, № 4, p. 321-335). Интересно, что вместе с Симеоном Годо в Шарлоттенбурге работал и Андреас Шлютер, заключивший контракт с Брансом в 1713 году и до своей смерти в 1714 году работавший в Петербурге. См.: G. Peschken, «Andreas Schluter und das Schloss Charlottenburg», *Schloss Charlottenburg-Berlin-Preussen. Festschrift für M.Kuhn*, eds. M. Späthel and H. Borsch-Supan, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1975, p. 139-168.

¹⁶ Архив ЛОНИИ АН, собрание рукописных книг, № 506, л. 2.

¹⁷ *La theorie et la pratique du jardinage ou l'on traite à fond des beaux jardins apellés communement les jardins de propreté...*, Paris, Jean Mariette, 1709.

¹⁸ Главы, добавленные к изданию 1710 года знаменитого курса архитектуры Давида: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les Figures & les Descriptions de ses plus beaux Batimens, & de ceux de Michel-Ange, des Instructions & des preceptes & plusieurs nouveaux Dessens concernant la Distribution & la Decoration [...] & generalement tout ce qui regarde l'art de Bastir*, par le Sieur C.A.D'Auiler architecte, Paris, chez Nicolas Langlois, vol. 1, 1710. О французском периоде творчества Лоблона см.: Boris Lasky, *L'architecte Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond et son œuvre en France (1679-1719)*, Thèse soutenue à l'Ecole du Louvre, 1974, manuscrit.

¹⁹ Архив ЛОНИИ АН, собрание рукописных книг, № 506, л. 1. «Чертеж первого этажа чина повывше нижнего этажу», Эрмитаж, инв. № 4336.

²⁰ Сад и дворец в Стрельне. Генеральный план. Эрмитаж, инв. № 4334.

²¹ Архив ЛОНИИ АН, собрание рукописных книг, № 506, л. 2-2об.

²² Павильон «Водяной замок» в Стрельне. Разрез, фасад, план. Эрмитаж № 4339.

²³ РГАДА, ф. 9, отд. 1, ех 57, л. 62.

²⁴ РГАДА, ф. 9, отд. 1, ех 57, л. 62 об.

- ²⁵ Петербург в 1720 году: Записки полки-очевидца // Русская старина, июль 1879, с. 287.
- ²⁶ РГАДА, ф. 9, отд. 1, ех. 57, л. 509–509 об. Предположение о том, что текст был продиктован самим Петром, было высказано Архиповым и Раскиным, и затем Горбатенко. Архипов Н.И., Раскин А.Г. Петров дворец. Л.–М., 1961, с. 12–13, 167–168; Горбатенко С.Б. Два петровских ансамбля Стрельны, Указ. соч., с. 289–304.
- ²⁷ Кириллина Л.Н. Дворцово-парковый ансамбль в Стрельне архитектора Ж.-Б.-А. Леблана // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1991, с. 96–98; Калашина П.В. Проект двора в Стрельне архитектора Ж.-Б.-А. Леблана // Сообщения Государственного Эрмитажа, 1972, № 34; Калашина П.В. Архитектор Леблон в России // От Средневековья к Новому Времени. М., 1984.
- ²⁸ Salomon de Caus, Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes. Livre second ou sont desseinés plusieurs grotes et fontaines propres pour l'ornement des palais, maisons de plaisances et jardins, Francfort, Jean Norton, 1615. OP БАН, П I 11, с. 422.
- ²⁹ Там же, рис. 4, 19. Эти рисунки, подписанные Mistik fecit, хранятся в Государственном Эрмитаже. См.: Архитектурная графика России, указ. соч., с. 86–87, № 123, 124.
- ³⁰ См. наиболее полную биографию Чиприани: H. Hager, Sebastiano Cipriani // Dizionario biografico degli Italiani, t. 25, p. 762–766.
- ³¹ Alessandra Anselmi, Sebastiano Cipriani, la capella Altieri e i pregi dell'architettura oda di Giambattista Vico // Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del 700, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Bonsignori, 1993, p. 203–225; Enzo Benvenuto, Palazzo Marucelli a Roma: architettura di Sebastiano Cipriani // Architettura da Clemente XI a Benedetto XIV: pluralità di tendenze, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Multigrafica, 1989, p. 15–32; Marco Spesso, «Restauro» di Sebastiano Cipriani nel feudo baronale del Circo (1720–1727) // Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, 1999, p. 53–82.
- ³² Maria Bavara Guerrieri Bosoi, «Ricostruzione documentaria di un edificio barocco distrutto: villa Patrizi a Porta Pia», Carlo Marchionni, architettura, decorazione e scenografia contemporanea, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Multigrafica, 1988, p. 173–208.
- ³³ Каминская А.Г. Юрий Иванович Колосов – деятель русской художественной культуры первой половины XVIII века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Л., 1982; Андреев С.О. Итальянская скульптура в собраниях Петра Великого, СПб., 1999, глава 4 «Ю.И. Колосов и его покупки», с. 81–91.
- ³⁴ В память об этих ничем не завершившихся переговорах в архитектурной коллекции Петра остались присланные этим архитектором проекты. См.: Michele Domenico Magni, architetto in Venezia. Descrizione degli disegni, fatti della gran piazza reale consistenti nella pianta e alcuni corrispondenti, OP БАН Q N° 197; Idem, Descrizione di quello contengono le tre disegni della Grotta, cioè pianta, alzata del prospetto principale ed alzata del taglio o spaccato nel mezzo dall'opera con tutte le sue parti et ornamenti, comodi e giuochi di acque, OP БАН, Q N° 90; Idem, Invention e delineatione di due gran fontane, OP БАН, Q N° 198. Последний текст датирован 18 декабря 1717 года. Ему же по всей вероятности можно приписать и целый небольшой трактат по архитектуре из архитектурной коллекции Петра (OP БАН, Шестой альбом архитектурных проектов Петра I, F 266/6, с. 135–146 об.). В настоящее время мы готовим публикацию этих документов.
- ³⁵ Грабарь П.Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках // История русского искусства. Т. 3, М., б.г., переиздана Л., 1994, с. 93.
- ³⁶ «Рассуждение каким образом можно извлечь из Италии мрамор и прочия камни ко украшению церкви Петербургской и домов чрез отпуск воску и смолы» (без даты и подписи) РГАДА, ф. 9, отд. II, кн. 93, л. 175–176. Цит. по: Шаркова Н.С. Россия и Италия. Торговые отношения. Л., 1981, с. 116. О закупках мрамора и раковин в 1716–1717 годах см.: там же, с. 148–151.
- ³⁷ Андреев С.О. Итальянская скульптура в собраниях Петра Великого. Указ. соч., гл. 4; Шаркова Н.С. Указ. соч., с. 153–160.
- ³⁸ Там же, гл. 2.
- ³⁹ Bartolomeo Martiani, Urbis Romae topographia..., Romae, 1544.
- ⁴⁰ Pietro-Santi Bartoli, Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani et etruschi trovati in Roma..., Roma, 1697. Idem, Raccolta di varie antichità

- e lucerne antichi..., Roma, s.a.; Colonna Trajana scolpita con l'istoria della guerra dacica ec. Disegnata da Pietro Santi Bartoli, con l'esposizione d'Alfonso Giacomone..., accresciuta da G. P. Bellori, Roma, s.a.
- ⁴¹ Carlo Fontana, Il tempio Vaticano e sua origine con gli edifici più cospicui antichi e moderni..., Roma, 1694; Domenico Fontana, Della trasportazione dell'obelisco vaticano..., Roma, 1590.
- ⁴² Alexandro Donato, Roma vetus ac recens..., Roma, 1639.
- ⁴³ Giovanni-Battista Folda, Le fontane di Roma..., Roma, s.a.; Idem, Li giardini di Roma..., Roma, s.a.; Idem, Nuovi disegni dell'architettura e piante de palazzi di Roma..., Roma, s.a.
- ⁴⁴ Giovanni Giacomo Rossi, Nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna..., Roma, 1665; Domenico Rossi, Studio d'architettura civile, Roma, 1702; Idem, Raccolta di statue antiche e moderne..., Roma, 1704.
- ⁴⁵ Pietro Ferrerio, Palazzi di Roma de più celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio pittore et architetto, Roma, s.a.
- ⁴⁶ Оба эти выражения, как и большая часть личной библиотеки Петра, хранятся в ОП БАН, Veteris arcus augustorum triumphis insigne. Ex Reliquis quae Romae adhuc Superfunt cum imaginibus triumphalibus restituti antiquis nummis notis quae ioh. Petri Bellorii, illustrati nunc primum per ioh. Iacobum de Rubris, Aeneis typis vulgati, Romae, 1690 (П I Б 109) и Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romanae adhuc extant in Capitolio aedibus portisque virorum principum ad antiquam elegantiam a Pietro Sancti Bartolo delineata incisa, Roma, s.a. (П I Б 110).
- ⁴⁷ На сохранившихся в библиотеке Петра экземплярах все тексты и подписи дословно переведены либо на латынь, либо на восточных языках. О стилистике переводов дают представленные переводы названий этих выражений: «Древняя здания империи триумфами славы из оставшихся, которые в Риме еще обретаются, со изображением триумфальными возобновлены древними медалями, и знаками Иоанна Петра Беллорини, ныне первое чрез Иоанна Иакова Дерубейса медным тиснением изданы; изданы сунь, в Риме 1690 г.»; «Чудные римских древностей и антикв. остатки, которые еще ныне обретаются в Риме в Капитолии, в домах и садах знатных князей по древней красоте от Петра Санкти Бартоломео изображены».
- ⁴⁸ I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Roma, 1974; Hellmuth Hager, L'Accademia di San Luca e i concorsi Clementini di architettura // Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento, a cura di Angela Cipriani, Accademia Nazionale di San Luca, 2000, p. 117–124; Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura delle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe // Il Settecento, a cura di Elisabeth Kuvshin, Roma, 1988.
- ⁴⁹ Hager H., op. cit., p. 764.
- ⁵⁰ См. каталог Кустокамеры: Musei Imperialis Petropolitani, Saint-Petersbourg, 1741, pars II, p. 198, 8; Государственный Эрмитаж, инв. № 936.
- ⁵¹ Бобриня У.И. Библиотека Петра I. Указатель справочник. Л., БАН, 1978, с. 141.
- ⁵² Овидиевы фигуры в 226 изображениях, Петербург, 1722. Об этом издании см.: Описание изданий гражданской печати. 1708 – январь 1725, сост. Быхова Т.А. и Гуревич М.М. М.–Л., 1955, № 718.
- ⁵³ Там же, с. 397.
- ⁵⁴ О ренессансной алгебре времени см.: Fritz Saxl, Veritas Filia Temporis // Philosophy and History. Essays presented to Ernest Cassirer, Oxford, 1936; Erwin Panofsky, «Rather Time», Studies in Iconology, Oxford University Press, 1939.
- ⁵⁵ РГАДА, ф. 9, отд. 2, д. 33, л. 437. Опубликована в: Андреев С.О. Разгуливающий в Венеции: приобретение статуи для Летнего сада // Скульптура в музее. Л., 1984.
- ⁵⁶ Дневник Берхгольца, часть 1, с. 136, Цит. Грабарем в указ. соч., с. 98.
- ⁵⁷ См.: Архитектурная графика России. Указ. соч., № 90–102, 109–118.
- ⁵⁸ Письмо Екатерины к Фальконе от 6 июля 1772 года. Correspondance de Falconet avec Catherine II (1767–1778), publ. par Louis Réau, Paris, Monné Champion, 1921, p. 182. Речь идет о книге: Daudre-Bardon, Costume des anciens peuples, Paris, Jombert, 1772–1774.
- ⁵⁹ Письмо от 2 сентября 1773 года, Correspondance de Falconet avec Catherine II, p. 216.